VERZEICHNIS

DER

D O C T O R E N

WELCHE

DIE PHILOSOPHISCHE FACULTÆT

DER

KŒNIGLICH WÜRTTEMBERGISCHEN EBERHARD-KARLS-UNIVERSITÆT

IN TÜBINGEN

IM DEKANATSJAHRE 1869—1870

ERNANNT HAT.

MIT EINER ABHANDLUNG

ÜBER DIE COMPOSITION DER GIEBELGRUPPEN AM PARTHENON

VON

ADOLF MICHAELIS

ORDENTLICHEM PROFESSOR DER KLASSISCHEN PHILOLOGIE UND ARCHÆOLOGIE.

TÜBINGEN

DRUCK VON LUDWIG FRIEDRICH FUES.

1870.

Zu Doctoren der Philosophie wurden von der philosophischen Facultät in Tübingen unter dem Dekanat des Professor Dr. Ad. Michaelis ernannt

1. Karl Andreæ aus Jettenbach in der Pfalz, Lehrer in Landau (Pädagogik), 28 Mai 1869.
2. Otto Rotaker aus Cannstadt, Blindenlehrer in Stuttgart (Hymnologie), 5 Juli.
3. Immanuel Paulus aus Kornthal, Lehrer im Salon (Geschichte), 5 Juli.
4. Lorenz Peters aus Duderstadt, Gymnasiallehrer in Heiligenstadt (klassische Philologie), 16 Juli.
5. Wilhelm Joseph Hubert Bischoff, Lehrer in Köln a. Rh. (romanische Philologie), 23 Juli.
6. Aurel Emil Baszel aus Kaschau in Ungarn (Philosophie), 11 August.
7. William Stuart Bringhurst aus Alexandria in Louisiana (romanische Philologie), 11 August.
8. Paul Friedrich Krell aus Plieningen (Kunstgeschichte), 11 August.
9. August Schricker aus Regensburg, Redacteur in Stuttgart (Geschichte), 11 August.
10. Johannes Storz aus Rottweil, Repetent am Wilhelmstift in Tübingen (Philosophie), 25 August.
11. Franz Robert Schœni aus Erlach, Kanton Bern (Aesthetik), 25 August.
12. Demetrios Marulis aus Jánnina in Epeiros (Philosophie), 1 September.
13. Karl Joh. Jetter aus Herrenberg, Pfarrer in Friedrichshafen (Philosophie), 29 Oktober.

14. Prälat Joh. Chr. Ludwig von GEORGII, *historiae et philosophiae religionum ingeniosus scrutator, dialogorum Platonicorum doctus atque elegans interpres*, honoris causa, 7 November.
15. Lübbo Wilhelm WILKEN aus Friesland (Philosophie), 7 November.
16. Johann Baptist BENZ aus Lauchheim, Seminarlehrer und Domorganist in Speyer (Aesthetik), 26 November.
17. Karl SPITZER aus Verebély in Ungarn (Orientalia), 26 November.
18. Joachim OPPENHEIM aus Jamnitz in Mähren (Orientalia), 6 December.
19. Anton ZINGERLE aus Meran, Schulinspector in Trient (klassische Philologie), 23 December.
20. Sigismund SALFELD aus Stadthagen in Lippe, Prediger in Dessau (Orientalia), 4 Januar 1870.
21. Theodor UEBERT aus Westfalen, Gymnasiallehrer in Kempen (klassische Philologie), 19 Januar.
22. Nikephoros PAPADAKIS aus Galaxídi in Griechenland (Philosophie), 29 Januar.
23. Julius BURKARDT aus Rossbach in Hessen (moderne Philologie), 14 März.
24. Eugen GANTTER aus Stuttgart (Archäologie), 14 März.
25. Jakob BÄCHTOLD aus der Schweiz (deutsche Philologie), 24 März.

BEMERKUNGEN

ÜBER DIE

COMPOSITION DER GIEBELGRUPPEN

AM PARTHENON

VON

ADOLF MICHAELIS.

MIT EINER TAFEL.



Die folgenden Blätter sollen die Aufmerksamkeit auf einige bisher gar nicht oder zu wenig beachteten Punkte hinsichtlich der Giebelcompositionen des Parthenon lenken, welche mir geeignet erscheinen auf das Verhältnis des künstlerischen Gedankens zu seiner Form und auf den Zusammenhang der Giebelgruppen mit der Architektur etwas helleres Licht zu werfen. Die angefügte Tafel hat hauptsächlich den Zweck, das Gesagte deutlicher verfolgen zu lassen und anschaulicher zu machen. Sie darf keineswegs für die Einzelheiten jener Compositionen verantwortlich gemacht werden, obwohl die vorgenommenen Ergänzungen theils mit möglichster Genauigkeit den erhaltenen Spuren angepasst worden sind, theils sehr wahrscheinlichen Vermuthungen folgen. Der nächste Zweck der Zeichnung ist vielmehr nur der, jeder Figur ihren ursprünglichen Platz im Giebelfelde anzuweisen und die so entstehenden vornehmsten Wirkungen von Schatten und Licht zu zeigen; die Ergänzungen aber sind vorgenommen worden, um die Totalwirkung nicht durch allzu fragmentarische Darstellung zu beeinträchtigen. Die Triglyphen durften nicht fehlen, eine Andeutung der Metopenreliefs war dagegen aus mehreren Gründen unausführbar. Die Platten 1—8 darunter bezeichnen die Plinthen der Säulenkapitelle, aber so, dass das Epistyl zwischen diesen und dem Triglyphon fortgeblieben ist, da es nur darauf ankam, wie die Säulen sich auf die Breite der Fronte vertheilen.

Eine kurze Erklärung beider Giebelgruppen schicke ich vorauf. Da ich jedoch alles Einzelne in einem grösseren Werke über den Parthenon, welches im Laufe der nächsten Monate erscheinen wird, ausführlich begründet habe, so glaube ich mich hier ganz kurz fassen zu dürfen.

Der Ostgiebel (II) stellte bekanntlich Athenas erste Erscheinung unter den Göttern dar. Der Schauplatz ist der weite Olymp. Aber die Hauptgruppe, welche auf dem Gipfel des Götterberges sich befand, ist bis auf eine Figur (*H*) verloren, sei dies nun Prometheus, der Geburtshelfer des Zeus, sei es ein andres Mitglied der staunenden Götterversammlung. Uns zur Rechten kommt Nike (*J*) heran, die unzertrennliche Begleiterin der neugeborenen Göttin; sie hat sich auf die überraschende Kunde hin aufgemacht von der Gruppe langbekleideter Frauen (*KLM*), in denen man jedesfalls Gestalten aus dem Kreise Athenas,

vielleicht Pandrosos nebst den beiden attischen Horen, zu erkennen hat. Je ferner dem Centrum, desto ahnungs- und theilnahmloser werden sie; *M* schaut ruhig der mit ihren Rossen hinter dem Berge versinkenden Mondgöttin Selene (*N*) zu. Jenseits der Mittelgruppe eilt Iris (*G*) von den Gipfeln des Berges herab, die Freudenbotschaft weiterzutragen, vorbei an den bereits davon ergriffenen eleusinischen Göttinnen Demeter und Persephone (*EF*), denen zur Seite Dionysos (*D*) am äussersten Rande des Olympos gelagert ist. Sein Blick ist dem eben mit schnaubenden Rossen aus dem Meere auftauchenden Helios (*A*) zugewandt, dem strahlenden Gotte des neu anbrechenden Tages.

Je weiter der von Sonne und Mond eingefasste Raum des Ostgiebels der Phantasie sich darstellt, desto enger ist der Schauplatz der Scene, welche den Westgiebel (I) erfüllt. Attische Lokalgötter, der von den Dichtern besungene Kephisos (*A*) und der sagenberühmte Ilissos (*V*) nebst der in seinem Bette aufsprudelnden heiligen Quelle Kallirroe (*W*), bezeichnen gegen Norden und Süden die Grenzen des Lokals. Zwischen ihnen liegt der Fels der athenischen Akropolis, wo Athena und Poseidon (*L* und *M*) eben noch im Streit um den Besitz des Landes entbrannt waren. Da hat jene den Oelbaum aufschiessen lassen, und durch das Wunder, dessen Wohlthat jeder Athener zu würdigen wuste, besiegt weicht der Erderschütterer zurück [1]). Amphitrite (*O*), von einer Nereide begleitet, hält mit Mühe den Wagen an, während hinter ihr Leukothea mit dem kleinen Palämon (*PQ*), Aphrodite von Eros umflattert im Schosse Thalattas (*RST*) und eine Nereide (*U*) als Zeugen und Beistände des Meerbeherschers erschienen sind. Ebenso lenkt jenseits Nike (*G*) den von Hermes (*H*) geleiteten Wagen Athenas mit sprengendem Zweigespann. Die Eleusinier, Kora mit dem erschreckten jungen Iakchos und Demeter (*DEF*), ferner Asklepios zu welchem Hygieia in grosser Aufregung sich flüchtet (*CD*), bilden Athenas Gefolge.

Um den hiermit kurz bezeichneten Gestalten ihren genauen Platz im Giebel anzuweisen dienen theils die Zeichnungen derer, welche sie noch dort an Ort und Stelle sahen, namentlich des hierin sehr genauen Carrey (1674) — denn eine zweite bisher nicht benutzte Zeichnung des Westgiebels ist für unsere Zwecke minder wichtig —, theils die wenigen noch jetzt im Giebel befindlichen Stücke nebst den von manchen der übrigen dort zurückgelassenen Spuren. Für die Kenntnis der letzteren ist die genaue Aufnahme von grösster Wichtigkeit, welche sich in Penroses musterhaftem Werke *Principles of Athenian Architecture*, 1851,

1) Overbeck Berichte der sächs. Ges. der Wiss. 1868 S. 111 ff.

auf Tafel 18 findet. Es ist dabei nur zu bedauern dass Penrose, welcher vom Westgiebel den vollständigen Grundplan gibt, beim östlichen sich auf die Mitte beschränkt hat, doch ist dieser Mangel verhältnismässig unerheblich. Die festen Punkte, die sich durch Benutzung dieser Hilfsmittel ergeben, sind folgende.

Für den Ostgiebel ist der Platz von *G* durch deren vertieftes Bette im Giebelboden gesichert, ferner sind die beiden Pferdeköpfe *C* noch an ihrer Stelle. Danach sind auch *AB* und *DEF* in dem ziemlich engen Raume bei genauer Berücksichtigung ihrer Höhe und der allmählich abnehmenden Höhe des Giebels sicher einzuordnen. Das theilweise Zurücktreten von *D* hinter *E* wird durch Carrey, das Uebergreifen seines Fusses in die Linien der Pferdehälse ausserdem von einer deutlichen Spur am Original bestätigt. Für die nördliche Eckgruppe ist durch den noch im Giebel liegenden stark entstellten Pferdekopf *P* ein allerdings nicht ganz sicherer Anhalt gegeben; für das Uebrige sind wir auf die Beobachtung der Grössenverhältnisse der einzelnen Figuren und auf die Wahrscheinlichkeit symmetrischer Entsprechung angewiesen. Der Platz von *H* ist nicht sicher bestimmbar. — Im Westgiebel sind die Gruppe *BC* und der Rest der Kallirroe (*W*) noch an ihrer ursprünglichen Stelle im Giebel erhalten. Der Kephisos (*A*) hat deutliche Spuren an seinem früheren Platze hinterlassen, so dass der Verlust einer Figur *A** zwischen *A* und *B*, den Manche schon nach Carreys Zeichnung angenommen haben, ganz unleugbar ist; ich vermuthe etwa eine Pedias oder Moria als Vertreterin der vom Kephisos durchströmten und von den heiligen Oelbäumen (μορίαι) durchzogenen Ebene von Athen, entsprechend der Kallirroe neben dem Ilissos. Auch von der eleusinischen Gruppe *DEF* (*D* befand sich noch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts an ihrem Platze) bemerkt man minder deutliche Spuren auf dem Giebelboden. Für alle übrigen Figuren *G*—*V* fehlt es an so sicherem Anhalt, doch finden sich noch an sieben Stellen des Giebels die Spuren schwerer eiserner Stangen oder Barren. Diese im Verein mit den erhaltenen Resten und mit Carreys Zeichnung geben für die Einordnung der genannten Figuren hinlängliche Sicherheit, so dass wenigstens schwerere Versehen nicht wohl zu befürchten sind. Uebrigens mache ich noch besonders darauf aufmerksam, dass der sorgfältige Cockerell in den *Ancient Marbles in the Brit. Mus.* VI Taf. 22, weil er die Spur von *A* und den Platz von *BC* nicht genau beachtet hat, die sämmtlichen Figuren *A*—*G* um eine Triglyphenbreite aus der Ecke heraus gegen Süden gerückt hat.

Eine ausgedehnte Composition klar und übersichtlich zu machen, dient vor Allem eine deutlich hervortretende Eintheilung oder Disposition (διάθεσις),

welche die innere Gliederung unmittelbar vor Augen führt. Diese ist in dem vollständiger übersehbaren Westgiebel ganz klar. Die Mitte (α) nehmen die beiden Götter mit ihren Gespannen und deren Lenkerinnen und Geleitern, *G—O*, ein. Jederseits schliesst sich das Parteigefolge an, weit kleinere Gestalten als die der Mittelgruppe, was aber wegen der dazwischen geschobenen Rosse und Hippokampen weniger augenfällig wird [2]; ich bezeichne diese Abtheilungen *B—F* und *P—U* als ‚Seitengruppen' (β und β′). Endlich, durch einen kleinen Zwischenraum getrennt, rahmen die ‚Eckgruppen' ($AA^* = \gamma$, $VW = \gamma'$), aus weniger direct betheiligten Lokalgottheiten gebildet, die ganze Vorstellung ein. Allem Anscheine nach beherrschte eine ähnliche Fünftheilung den Ostgiebel. Wenigstens sind Helios und Selene mit ihren Rossen (*A—C*, *N—P*) als unabhängige ‚Eckgruppen' unbestreitbar (*c* und *c′*). Weiter ist es sehr wahrscheinlich, dass die eilenden Gestalten *G* und *J* die Grenzen der Mittelgruppe der nächstbetheiligten Götter (*a*) gegen die ‚Seitengruppen' *DEF* und *KLM* (*b* und *b′*) bildeten. Eine Fünftheilung kehrt auch in den Giebelgruppen des äginetischen Athenatempels, des Tempels von Olympia und, wie wir unten sehen werden, in den delphischen Gemälden Polygnots wieder.

Indessen lassen sich bei entsprechender Gesammtdisposition doch ein paar Unterschiede zwischen beiden Giebelgruppen des Parthenon nachweisen. Im Ostgiebel nahm die Mittelgruppe *a*, wenn obige Vermuthung über *G* und *J* richtig ist, einen verhältnismässig grossen Raum ein, indem sie sich jene Figuren ungerechnet über drei volle Intercolumnien, genauer fünf Triglyphen VI—X und sechs Metopen 5—10, hinzog; rechnet man aber *G* und *J*, welche gerade über den Säulen 3 und 6 stehen, noch zur Mittelgruppe, so sind es gar sieben Triglyphen und sechs Metopen. Dadurch ist der Raum für die Seitengruppen *b* und *b′* auf je ein knappes Intercolumnium (zwei Metopen und eine Triglyphe, 3 IV 4 und 11 XII 12) beschränkt, so dass sie also nur aus drei Figuren bestehen konnten. Offenbar lag dem Künstler daran, den Eindruck der neugeborenen Göttin auf die eigentliche Versammlung der Olympier, das σέβας δ' ἔχε πάντας ὁρῶντας des homerischen Hymnos, zur Hauptsache zu machen und daher breiter zu schildern, die Nebenscenen dagegen mehr zurücktreten zu lassen. Vollends wurden die Eckgruppen *c* und *c′*, welche erst über den vorletzten Säulen 2 und 7 beginnen, ganz in die spitzen Winkel des Giebels hineingerückt, um den Platz möglichst auszunutzen. Für diesen Zweck sind sie denn auch

2) Lloyd *Transactions of the Royal Society of Litterature, new series*, VII S. 45 f.

componiert; ja indem Helios und Selene mit ihren Gespannen nur zur Hälfte sichtbar werden, zur anderen Hälfte vom Geison verdeckt scheinen, ist der Schauplatz gewissermassen über den festen Rahmen des Giebelfeldes hinaus erweitert, ganz bezeichnend für die Ausdehnung des Götterberges mit dem Himmelsgewölbe darüber. Anders erscheint, wenigstens in einzelnen Punkten, der Westgiebel. Die Eckgruppe γ reichte einst mit der Figur *A** ebenfalls bis über die Triglyphe III oder die Säule 2, während gegenüber in γ′ der entsprechende Platz über Triglyphe XIII von *W* eingenommen wird und *V* erst über der folgenden Metope 12 Platz fand. Hier hat also eine Verschiebung stattgefunden, deren Grund wir später kennen lernen werden. Diese Abweichung von der strengen Symmetrie in den Eckgruppen hat nun aber auch eine entsprechende Verschiebung der angrenzenden Gruppen β und β′ zur Folge gehabt. Denn da das poseidonische Gefolge *P—U* nahezu gleich viel Platz einnimmt, wie dasjenige Athenas *B—F*, so muss nothwendig in der Mittelgruppe α Poseidons Seite sich mit einem etwas beschränkteren Raum begnügen als Athena mit ihrem Gespann. Dies liess sich ohne arge Störung des symmetrischen Eindrucks nur dadurch erreichen, dass Athenas Rossen Thiere, welche weniger Raum erforderten, gegenüber gestellt wurden. Auf Hippokampen (einen oder zwei) weisen denn auch die noch erhaltenen Reste der Flügel und des Rückens (Laborde *le Parthénon* 58, 9. 59, 12. 17) hin, und danach ist mit Benutzung eines Vasenbildes (Gerhard auserl. Vasenb. III, 178) die Ergänzung auf der Tafel vorgenommen worden. Dass das Auskunftsmittel geschickt ersonnen und durchführbar ist, wird man der Zeichnung gegenüber gewis zugeben, die Ungleichheit macht sich in der That für das Auge wenig bemerklich. Sie ist aber noch weiter dadurch verdeckt, dass Poseidons (*M*) vorgeschobener rechter Fuss, welcher ungefähr die Mitte der Centralgruppe α bezeichnet, nordwärts über die Giebelmitte hinausgerückt ist. Dies stimmt wiederum vortrefflich zu dem Gedanken der Composition: der gewaltsame Meeresbeherscher hatte seine Grenzen überschritten, um Besitz von dem umstrittenen Gebiet zu ergreifen, als ihn der wunderbar aufspriessende Oelbaum zurücktreibt. Die an genau entsprechenden Stellen, über der vierten und fünften Säule aufsteigenden Hälse der Rosse und Hippokampen stellen hier, zunächst der Mitte, das Gleichgewicht wieder her, so dass das Unsymmetrische nur auf die beiden Enden der Mittelgruppe α fällt. Statt dass der über Triglyphe X sitzenden Amphitrite (*O*) entsprechend auch die Nike (*G*) über Triglyphe VI sässe, ist sie bis über die anstossende Metope 5 zurückgeschoben, während ihr Begleiter *H* über jener Triglyphe steht. Die ganze Mittelgruppe α umfasst hier

also den im Vergleich zum Ostgiebel beschränkteren Raum von fünf Metopen, 5—9, und gleich vielen Triglyphen, VI—X. Dies kommt den Seitengruppen *b b'* zu Statten, welche sich je über zwei Metopen und zwei Triglyphen (3 IV 4 V und 10 XI 11 XII) ausdehnen. Daraus lässt sich schliessen dass diese Seitengruppen hier von grösserer Bedeutung sind als am Ostgiebel; sie stellen gewissermassen die Beistände der beiden Processierenden dar, deren Anwesenheit dazu dient, diesen grösseren Glanz zu verleihen. Endlich ist auch das klar, dass die ganze besprochene Verschiebung in dem lebhafteren Charakter der Streitscene gegenüber dem ruhigeren Vorgange und den weit ruhigeren Linien der östlichen Gruppe begründet ist, vielleicht auch in der Absicht, die siegreiche Seite Athenas vor der unterliegenden Poseidons auch äusserlich und räumlich etwas zu bevorzugen.

Zu ganz ähnlichen Resultaten führt die Betrachtung der Symmetrie im Einzelnen. Die Giebelgruppen des Tempels von Aegina zeigen zwei in innerem Gegensatze stehende Hälften äusserlich gleichförmig, in strengstem Gleichgewicht einander gegenüber gestellt; die einzelnen Figuren entsprechen sich sklavisch, und nur in der Mitte bilden der Gefallene und der, welcher ihn herüberziehen will, eine leise Abwechslung, welche den Beschauer gleichsam auf das schwankende Zünglein der Wage aufmerksam macht. Ganz anders gestaltet sich dies am Parthenon [3]. Im Westgiebel ist gerade die Mitte α, abgesehen von den besprochenen Verschiedenheiten der räumlichen Ausdehnung, am strengsten symmetrisch componiert. Allein jede Steifheit ist dadurch ferngehalten, dass im Einzelnen möglichst viel Gegensätze die Symmetrie beleben. Dem bekleideten Weibe Athena steht der nackte Mann Poseidon gegenüber, den Rossen die Seeungeheuer, dem Hermes (*H*) die Nereide (*N*); bei Nike (*G*) und Amphitrite (*O*) stehen jedes Bein, jeder Arm im Gegensatze zu einander, ebenso die Nacktheit und Bekleidung der vortretenden Beine. Gleiches gilt für die Eckgruppen γ γ', wenigstens lässt der Gegensatz von *A* zu *W* ein bekleidetes Weib (*A**) als Gegenstück des nackten Ilissos (*V*) mit Sicherheit vermuthen. — Im Ostgiebel, wo sich über die Mittelgruppe nichts mehr sagen lässt, entsprechen sich in den Eckgruppen *c c'* Helios und Selene ebenso genau im Ganzen, wie sie in jeder Einzelheit Gegensätze sind: Mann und Weib, vier Pferde und zwei Pferde, Aufsteigen der Giebelmitte zu und Versinken in die Ecke. — Ganz verschieden sind dagegen die Seitengruppen *b b'* und β β' in beiden Giebeln

3) Lloyd *class. mus.* V S. 439 f. *Transactions* etc. VII S. 26 f. 44. Welcker alte Denkm. S. 71. Friederichs die philostrat. Bilder S. 221 f. Brunn Jahrb. für Philol., Suppl. IV S. 254.

behandelt. Im Ostgiebel fügen sich auch diese der Symmetrie des Contrastes. In b steht dem einzeln liegenden Gotte D eine Gruppe zweier sitzenden Frauen EF zur Seite, in b' folgt auf die Gruppe einer sitzenden und einer liegenden Frau LM eine einzelne Frau K; hier eilt die kurzbekleidete Nike J vom Ende der Mitte, dort die langbekleidete Iris G von der Mitte dem Ende zu. Nicht so im Westgiebel, wo nicht einmal die Figuren- und Gruppenzahl entspricht. In der nördlichen Hälfte β unterscheidet man zwei Gruppen: zunächst zwei Frauen mit einem nackten fast erwachsenen Knaben (DEF), sodann Weib und Mann in einer Gruppe vereinigt (BC). Gegenüber in β' finden wir dagegen nur Frauen und kleinere Kinder, und zwar in einer Dreitheilung: zuerst eine Mutter mit ihrem Knaben neben sich (PQ), dann eine Frau mit einem nackten Weibe im Schoss und daneben der kleine Eros (RST), endlich eine einzelne Frau (U). Alle Versuche, eine strengere Einzelentsprechung zwischen β und β' nachzuweisen [4]), sind künstlich und ergeben doch kein unmittelbar augenfälliges Resultat. Der Meister hat eben der Symmetrie genügt, indem er beiden Gruppen gleich grossen Platz einräumte, im Uebrigen hat er sich nur durch den Gedanken bestimmen lassen. Dabei ist es denn charakteristich, dass auch hier wieder die grössere Freiheit in der Streitscene erscheint: sinnvoller als im Aeginetengiebel enspricht dem erregteren Inhalt die unregelmässigere und unruhigere Form.

Weiter erzeugt der verschiedene Inhalt einen andern viel besprochenen Unterschied beider Compositionen. Dem Grundcharakter einer Streitscene gemäss zerfällt der Westgiebel in zwei grosse gegensätzliche Hälften oder Parteien, in dem Ostgiebel dagegen standen beide Giebelhälften in gleichem Verhältnis zur Mittelscene. Daher gestaltet sich die ganze Composition hier einheitlich, dort zweitheilig. Nun hat Brunn [5]) sehr treffend darauf hingewiesen, wie dieser Unterschied sich im Verhältnis der Hauptlinien der Composition zu den Geisa, welche die ganzen Gruppen einrahmen, ausspricht. Von der Mittelgruppe des Ostgiebels lässt sich nur vermuthungsweise aussprechen, dass die hohe Gestalt Athenas, welche am wahrscheinlichsten das Centrum bildete, und ebenso etwa zwei thronende Gottheiten über der vierten und fünften Säule gerade empor strebten, im rechten Winkel zur gemeinsamen Grundlinie, dem Giebelboden. Dieselbe senkrechte Richtung wiederholt sich in G und J; je näher aber den Ecken, desto mehr schmiegen sich im Allgemeinen die Figuren den schrägen Linien der Dachgeisa

4) Z. B. $PQ = BC$ und $RST + U = EF + D$. Oder $BC = RST$ und $DEF = PQ + U$.

5) Sitzungsber. der bayer. Akad. 1868 II S. 461 f.

an. Auch der Westgiebel hatte sein inneres wie äusseres Centrum in dem Oelbaum der den Streit entschieden hat, dies tritt aber zurück gegen die Zweitheilung, welche sich sofort in dem Auseinanderfahren der beiden Hauptstreiter kund gibt. Die gleichen divergierenden Linien wiederholen sich auf Athenas Seite in den Pferdehälsen und mehr oder weniger in den Figuren *CDEG*, ebenso bei den meisten Figuren des poseidonischen Gefolges [6]). Hier sind überall die Gestalten nicht gegen die der ganzen Gruppe gemeinsame Grundfläche, sondern gegen die beiden schrägen Gesimse gerichtet, das heisst gegen die auch selbst mit einander im Widerstreit befindlichen Hälften der Giebelarchitektur. Erst in den Eckfiguren *AB* und *W* bequemen sich wiederum die Compositionslinien der Dachschräge mehr an. Doch fehlt es auch näher dem Centrum nicht an Gestalten, welche durch entgegengesetzte Richtung gegen die Mitte hin die Einförmigkeit der divergierenden Linien unterbrechen und ein Gegengewicht gegen Athena und Poseidon bilden; so *H* und *N*, und vor Allem die prachtvoll gebogene Masse der Pferde, welche in der Bewegung der Hippokampen ihr Gegenstück gehabt haben wird. Ueberhaupt ist es selbstverständlich, dass die Linien der Composition nie starr construiert, sondern immer lebendig, immer aus dem jedesmaligen Motiv der Figuren neu entwickelt sind.

Tritt hiernach die Beziehung der Compositionslinien zu den nächsten Gebälktheilen, den Seiten des Giebeldreiecks deutlich hervor, so entsteht die weitere Frage, ob denn dieses ganze Dreieck isoliert da stehe, ohne ein ähnliches Verhältnis zu den tragenden Gliedern der Architektur, den Säulen und Triglyphen, auf welchen ja auch das Giebelfeld ruht. Der einzige meines Wissens, welcher diese Frage aufgeworfen und im Ganzen richtig gelöst hat, ist W. Watkiss Lloyd in einem an gewagten Combinationen nicht ganz armen, aber an richtigen Bemerkungen über Faktisches und an feinen Beobachtungen und scharfen Blicken noch weit reicheren Aufsatze [7]), welcher wegen einer im Unmuth geschriebenen und — das muss man offen gestehen — keineswegs gerechten Abweisung Welckers [8]) in Deutschland nicht die verdiente Beachtung gefunden zu haben scheint. Ich setze die ganze Stelle hierher (S. 440 f.).

‚*But a principle of still more importance* [als die Neigung der Compo-

---

6) Vgl. Lloyd *class. mus.* V S. 440.

7) *Explanation of the groups in the western pediment of the Parthenon* im *Class. Mus.* V S. 396 ff. Was Falkener im *Museum of class. antiq.* I S. 367 bemerkt, beruht auf Lloyds Beobachtung.

8) Alte Denkmäler I S. 130 ff.

sitionslinien im Westgiebel gegen die Giebelschräge] *is the observation of harmony between masses of figures and intervals of vacancy, with the masses and intervals of the architectural members.*

The sculptures of the pediments, it must be borne in mind, were to be viewed in combination both with the cornice and the columniation of the portico, of which the leading characteristic was regular alternation of solid masses and vacant space, of upright supports and unoccupied intervals. Examination of Carrey's drawings (in the fac-similes of the Museum,) confirmed what I previously suspected, that these conditions had not been regarded as unimportant or irrelevant to the arrangement of the groups above. In this arrangement foreground and background are very distinguishable, as will be seen at once on considering the positions of Ino [Westg. *Q*] *and Pandrosos* [Westg. *D*] *relatively to the figures beside them, and hence the frontline of the cornice is alternately occupied or comparatively vacant, crowded or open; and these alternations are so arranged, that it will be found that Pheidias placed his solid and advancing masses over the columns which such serve as bases for them; the intermediate triglyphs furnishing to the eye support for the inferior or less prominent masses, while the most retiring figures, and the largest blank spaces, occur over the intercolumniations. Thus, on the northern side, the head and central line of Cecrops* [*B*] *fall over one column, and those of the charioteer* [*G*] *over another, and the right foot of Poseidon* [*M*] *and Athene* [*L*] *over a third, the stride of the god extending over the central intercolumniation.*

By the same arrangement the high relief of the sculptures of the metopes is prevented from interfering with the design and effect of the great composition; thus one of them would occur under the retiring group of Erysichthon and his sisters [*DEF*], *another under the plain surfaces and blank spaces of the horses and their position* [*JK*], *another under the open stride of Poseidon* [*M*]: *Thus introduced they assist to unite and relieve the superior composition, and to conceal the artifice of its divisions.*

Carrey did not give the architectural details in his drawing of the south half of the pediment, but the columns seem to have supported the hippocampae [*M**], *the feet of Aphrodite* [*S*] *and Ilissus* [*V*].'

Die hier gemachte Anwendung des Princips auf einzelne Figuren ist fast durchgängig falsch, und Lloyd konnte kaum anders als fehlgreifen, da er Penroses Grundplan noch nicht kannte. Aber das Princip selbst trifft zu, wie eine Analyse der richtig angeordneten Gruppen auf unserer Tafel lehren wird.

Es mag erlaubt sein, zuvor wieder einen Blick auf die Giebelgruppen des äginetischen Tempels zu werfen. Freilich sind über die Anordnung derselben neuerdings Zweifel erhoben worden, indem der Mitentdecker jener Skulpturen Cockerell, von dem auch die gewöhnlich befolgte Anordnung (z. B. in den Denkmälern der alten Kunst I Taf. 6. 7) ausgieng, in seinem 1860 erschienenen Werke *Temples at Aegina and at Bassae* zwei neue Vorschläge gemacht hat. Der eine (Taf. XV) ist derselbe, welchen Friederichs [9]) 1868 von Neuem aufgestellt und Brunn [10]) weiter begründet hat, nämlich die Bogenschützen und die knienden Lanzenkämpfer ihre Plätze tauschen zu lassen. Ein andrer Vorschlag (Taf. XVI) überfüllt den Giebel mit dreizehn Figuren, wie ich meine zum Nachtheil der Composition. Für unsere Frage ist es aber gleichgiltig, welche der drei Anordnungen man zu Grunde legt. Jedesmal steht Athena über der Mitteltriglyphe, die beiden ausschreitenden Protagonisten über den nächsten Triglyphen, d. h. über den Mittelsäulen; über den folgenden Säulen befinden sich Kopf, Arm und Oberkörper der liegenden Eckfiguren. Den dazwischen liegenden Triglyphen dagegen entspricht nichts, vielmehr nehmen die knienden, liegenden, gebückten, d. h. die weniger hervorragenden Körper ihren Platz über den Metopen ein. Wenn überhaupt, so kann hier jedenfalls nur in sehr beschränktem Masse von einem bewusten Zusammenhang zwischen den unteren Architekturtheilen und den Giebelskulpturen die Rede sein.

Im Ostgiebel des Parthenon stehen die hochstrebenden Gestalten *G* und *J* über den Säulen 3 und 6. Die folgenden Säulen 2 und 7 tragen die Pferde des Helios *BC* und die Selene *N*, d. h. unter liegenden Figuren und horizontal gestreckten Figurentheilen die einzigen aufgerichteten. Beidemal stimmen die Säulen mit den Haupteinschnitten der Composition überein. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatten auch die Mittelsäulen 4 und 5 eine ähnliche Rolle; es ward oben vermuthet, dass zwei thronende Gottheiten, etwa Zeus und Hera, diese Plätze eingenommen haben mögen, welche zugleich, wie die Pferde des Westgiebels, sehr geeignet waren, die Abnahme der Proportionen von der Mitte gegen die Ecken minder fühlbar zu machen [11]). Im Westgiebel strebten über

9) Bausteine S. 50 f. 60.

10) Sitzungsberichte der bayer. Akad. 1868 II S. 448 ff., gegen Overbecks Bedenken Berichte der sächs. Ges. der Wiss. 1868 S. 86 ff. Ich gestehe, dass mir auch jetzt noch nicht alle Zweifel geschwunden sind, obschon ich Lübkes Bezeichnung der so entstandenen Composition als unruhig und unschön nicht zutreffend finde (Gesch. der Plastik, 2. Aufl., S. 99 Anm.).

11) Lloyds Ergänzungsversuch in den *Transactions of the R. Soc. of Litt.*, *N. S.*, VII Taf. 2 halte ich wiederum in den angegebenen Punkten für richtig gedacht, im Einzelnen aber für verfehlt.

den beiden Mittelsäulen 4 und 5 die breiten Hälse der Rosse und des Hippokampen empor; bei jenen dient die Stütze unter dem Leibe, bei diesem der Flügel die Verticale hervorzuheben. Ueber den nächsten Säulen 3 und 6 stand dort *F*, die einzige stehende Gestalt unter vielen sitzenden, hier *S*, ebenfalls grader aufgerichtet als ihre ganze Umgebung und als nackte Figur unter den Gewandeten, überdies in heller Beleuchtung, deutlich ausgezeichnet. Wie weit *A** über der zweiten Säule eine ähnliche Bedeutung gehabt habe, lässt sich natürlich nicht mehr sagen. Im Ganzen ist es klar, dass den aufstrebenden Säulen eine gleiche Richtung innerhalb der Giebelgruppen entspricht. Nur über der siebenten Säule fehlt eine ähnlich wirkende, aufstrebende Linie, ohne Zweifel wegen der vorher erörterten Verschiebung.

Hier ist es an der Stelle, den äusseren Grund dieser Verschiebung, die ich oben aus dem Charakter der Streitscene innerlich zu motivieren versuchte, nachzuholen. Wir sind durch unsre Abbildungen in blossen Umrissen ganz daran gewöhnt, Giebelcompositionen nur wie Zeichnungen oder allenfalls wie Reliefs zu betrachten, ohne Rücksicht auf Schatten und Licht. Nun hat aber das Giebelfeld am Parthenon eine Tiefe von etwa 0.90 Metern oder drei Fuss; das ebenso weit vorspringende obere Gesims wirft also einen starken Schatten. Ferner sind die Figuren selbst in vollständiger Rundung gearbeitet, zum Theil beträchtlich über den vorderen Rand des Giebels vorspringend. Vergegenwärtigt man sich sodann die Lage der Giebelfelder gegen Westen und Osten, so ist es klar, dass man es während des grössten Theiles des Tages mit einem stark seitlich einfallenden Lichte zu thun hat, welches nur in den früheren Morgenstunden den östlichen, gegen Abend den westlichen Giebel einigermassen gleichmässig von vorn trifft. Endlich denke man an den leuchtenden attischen Himmel und die hellen Strahlen der südlichen Sonne, an die kräftigen, aber immer klaren und durchsichtigen Schatten, welche wir in unserem grauen Norden gar nicht kennen, und es springt ohne Weiteres in die Augen, wie wichtig diese Umstände für die Wirkung der Gruppen sein musten [12]. Vorder- und Hintergrund, beleuchtete und beschattete Partien treten in wirksamen Gegensatz, aus einer reliefartigen Composition entwickelt sich eine fast malerische Wirkung — die Färbung selbst lasse ich absichtlich bei Seite —, ja jede verschiedene Tageszeit, jeder ver-

12) Will man sich den Unterschied klar machen, so vergleiche man einen seitlichem Lichte ausgesetzten Sarkophagdeckel der Villa Borghese in blosser Umrisszeichnung bei Nibby *mon. scelti della V. Borghese* Taf. 20, in wenig schattierter Skizze bei R. Rochette *mon. inéd.* Taf. 74, 1, und nach einer wirkungsvollen Photographie trefflich lithographiert in der arch. Zeitung 1869 Taf. 16.

schiedene Standpunkt des Beschauers, für den sich die Figuren stäts wieder anders verschoben, in ihren Linien durchschnitten und mit ihren Schatten bedeckten, muste neue Effekte hervorrufen — ein unendlicher Reichthum, von dem keine Abbildung auch nur eine Ahnung gewähren kann [13]).

Vom ganzen Westgiebel trifft natürlich der tiefste, weiteste und am längsten währende Schatten die südliche Ecke, in welcher erst die letzten Strahlen der scheidenden Sonne, wenn nach dem poetischen neugriechischen Ausdruck ὁ ἥλιος βασιλεύει, einiges Licht verbreiten können. Hätte man der Kallirroe (*W*) nach strenger Symmetrie über der dreizehnten Metope ihren Platz angewiesen, so würde sie fast immer in tiefem Schatten gelegen haben. Man zog sie also hervor ins Licht bis über die nächste Triglyphe XIII und begnügte sich, die dunkle Ecke mit irgend einem kleineren, wahrscheinlich metallenen, also leuchtenden Gegenstande auszufüllen, von dessen Befestigung sich die Spur noch im Giebelboden findet (der Krug in der Zeichnung ist nur als Andeutung zu fassen). Damit war der Anlass zur Verschiebung der ganzen übrigen Gruppe gegeben. Unwillkürlich fragt man sich aber, warum denn nicht auch im Ostgiebel, wo natürlich wiederum die Südecke die dunkelste ist, die gleiche Ursache die gleiche Wirkung hervorgebracht habe. Die Erklärung ist eben so einfach, wie sie Zeugnis ablegt für die Grösse des Künstlers, der jeder aus den vorliegenden Bedingungen erwachsenden Schwierigkeit eine neue Feinheit zu entnehmen wuste. Kopf und Arm des Helios (*A*) sind scharf an den vorderen Rand des Giebels gerückt, das rechte Pferd (*B*) aber streckt in kräftiger Bewegung Hals und Kopf weit aus dem Giebelrahmen vor. So fängt also der Pferdekopf das volle Licht auf, welches ebenfalls Kopf, Schulter und Arm des Gottes streift, der tiefe Schatten des Hintergrundes aber veranschaulicht trefflich das Dunkel, dem der strahlende Sonnengott so eben entsteigt, λιπὼν περικαλλέα λίμνην οὐρανὸν ἐς πολύχαλκον, ἵν' ἀθανάτοισι φαείνοι.

Dieses Beispiel mag zeigen, wie wichtig der berührte Punkt für die Wirkung, ja für die ganze Disposition ist. Um so mehr wird aber der Künstler darauf achten müssen, Schatten und Licht gehörig zu vertheilen, damit nicht bald grosse, grell beleuchtete Massen, bald wiederum tiefe, dunkle Flecken die Harmonie des Ganzen stören. Es wird auch hier, wie in den Linien der Composition und in den Bewegungen der Figuren sich darum handeln, Rhythmos in die

13) Vgl. Cockerell *Anc. Marbl.* VI S. 25. Lloyd *Transactions* etc. VII S. 26. Falkener *Mus. of class. antiq.* I S. 388 ff. Beulé *l'acrop. d'Athènes* II S. 72. 79.

Beleuchtung zu bringen. Um diesen zu erkennen, gilt es diejenigen Theile aufzufinden, welche in ähnlicher Weise wie die Rosse des Helios vorspringen oder irgendwie dem seitlich einfallenden Lichte zumeist ausgesetzt sind. Dies trifft im Ostgiebel zuerst das linke Knie des sonst ganz in den Schatten zurückweichenden Gottes *D*, sodann die Beine von *E*, von denen namentlich das dem Lichte zugekehrte rechte Bein stark vorspringt. *E* und *F* sitzen nicht grade neben einander, sondern ihre Sessel bilden einen spitzen Winkel. Carreys Zeichnung gestattet es, sie so anzuordnen, dass *E* dem Beschauer fast grade gegenüber, *F* entsprechend der Giebelmitte zugewandt sitzt. Auf diese Weise verdeckt *E* nicht zu viel von *D* und erhält das volle Licht auch am rechten Arm, während *F* etwas beschatteter da sitzt und für die vorbeieilende Iris (*G*) vollauf Platz lässt. Diese fängt das Licht am stärksten mit dem so auffallend vor dem rechten Schienbein von der eiligen Bewegung zurückgeschlagenen Gewande auf, ferner mit dem rechten Schenkel, dem ganzen linken Beine und dem Oberkörper in verschiedenen Graden von Brechung. Gegenüber — *H* übergehe ich, weil weder seine Stelle im Giebel gehörig gesichert, noch auch nachweislich ist, wie weit er von angrenzenden Figuren beschattet ward — gegenüber entspricht *J* in ihrer Stellung zum einfallenden Lichte fast ganz der eben besprochenen Iris. *K* sitzt mit dem Oberkörper ziemlich zurück, im Schatten von *J*, das vorgeschobene rechte Knie erhält dagegen volles Licht, zugleich wirft aber auch dieses Bein seinen Schatten über den übrigen Körper. Anders bei *L*, wo beide Kniee sehr stark vorspringen und zugleich der bedeutend vorgebeugte Oberkörper das Licht auffängt; dieses trifft auch noch Schulter und Brust der liegenden Prachtfigur *M*, während es die Beine entlang mehr und mehr abnimmt; darüber wird ein grosses Stück des dunkleren Hintergrundes sichtbar. Da die schattenwerfende Masse sich hier so sehr zuspitzt, so erhält Selene (*N*) wiederum volles Licht längs Arm, Rücken und Kopf, und ebenso der schräggestellte Pferdekopf *O*, welcher mit seinem Maule über das horizontale Geison herübergreift. Ueberblicken wir diese Einzelheiten, so ergibt sich als Resultat der Musterung, dass im Allgemeinen die heller beleuchteten Partien über den Triglyphen, die beschatteten über den Metopen sich befinden. Nur der Pferdekopf *O* macht eine Ausnahme, indem der Hals und der grösste Theil des Kinnbackens über einer Metope steht, jedoch ist auch hier das am weitesten vortretende und also am hellsten beleuchtete Gebiss über die Triglyphe gestellt.

Das gleiche Resultat ergibt auch eine Musterung des Westgiebels, bei dem das Licht von rechts einfällt. Ich beginne mit *C*, welche noch unverrückt

an ihrem Platze über Triglyphe IV steht und mit dem rechten Knie über den Giebelrand hinaus vorgeschoben ist, zugleich aber durch eine leise Wendung ihres Körpers ebenso sehr selbst das Licht auffängt, wie ihren Nebenmann *B* beschattet. Nicht minder deutlich ist die Beleuchtung an dem Pferdehalse *J*, an Poseidons (*M*) rechtem und Amphitrites (*O*) linkem Beine, endlich an der auf den Knieen Thalattas sitzenden Aphrodite (*S*), welche einst mit beiden Beinen aus dem Giebel hervorragte und ebenso den Oberkörper vorwärts neigt. Andererseits sind der beschattete *B*, die hinter *G* hervortretende *F*, die Hinterleiber der Pferde mit dem leeren Hintergrunde darüber, die in den Hintergrund zurückgedrängte Nereide (*N*) sprechende Belege für dunklere Partien über den Metopen. Aber auch im Uebrigen steht das gleiche Ergebnis, wie es in der Tafel durchgeführt worden ist, nirgend im Widerspruch mit Carreys Zeichnung, erhält vielmehr öfter, wie beim Kephisos (*A*), bei der zurückgelehnten Leukothea (*Q*), bei der sehr flach gehaltenen Thalatta (*T*), durch die erhaltenen Reste Bestätigung. Mag auch dieser oder jener Unterschied in der Zeichnung etwas zu stark betont worden sein, im Ganzen ist, glaube ich, die Vertheilung von Licht und Schatten richtig angedeutet [14]) und bestätigt das oben bezeichnete Princip. Dass in der Mitte mehr Licht zur Geltung kommt, schon durch die gewaltigen, hier zusammentreffenden Marmormassen mit ihren Reflexen, ist für die Hervorhebung des Centrums nur förderlich. Ueberhaupt aber ist es nicht sklavisches Befolgen eines unwandelbar starren Gesetzes, das wir erwarten werden, am wenigsten bei den reichen und mannigfaltigen Stellungen und Bewegungen belebter Wesen. Die an bestimmte, regelmässig wiederkehrende Massverhältnisse gebundene Architektur mit ihren Säulen, ihren Triglyphen und Metopen gibt nur das feste Mass, den Takt für die Skulptur ab, der Rhythmus aber ergibt sich durch den scheinbar freien Wechsel der senkrechten und schrägen Linien, der vor- und zurücktretenden, helleren und dunkleren Massen, der volleren und leereren Stellen, von Nacktem und Gewandung, von menschlichen und Thierformen. Der Reichthum und die Lebendigkeit einer solchen Composition wird augenscheinlich durch den Vergleich mit dem blossen Schema, dem Gerippe der äginetischen Giebelgruppe, namentlich wenn

14) Einigen Zweifel hege ich, ob nicht *V* stärker beleuchtet war, was dann wiederum auf Rechnung der eben hier wirksamen Verschiebung käme. Uebrigens brachte dann doch der leere, dunklere Zwischenraum zwischen *U* und *V*, wenn er auch vielleicht theilweise durch ein von *U* gehaltenes Attribut verdeckt sein mochte, den nöthigen Gegensatz gegen den helleren *V* und den beleuchteten Südrand von *U* hervor.

wir mit Cockerell, Friederichs und Brunn die Umstellung vornehmen und nun den einförmigen Wechsel regelmässig sich ablösender Hebungen und Senkungen, aufgerichteter und gebückter oder kniender Figuren eintreten lassen. Ein iambischer Trimeter, höchstens der bescheidene Aufbau einer lesbischen Strophe, gegenüber dem freien hohen Schwunge eines pindarischen Siegesliedes oder eines äschyleischen Chorgesanges! Und doch erkannten wir, dass am Parthenon der Zusammenhang zwischen den einzelnen Gliedern der Architektur und den Gruppen des Giebels strenger und durchgängiger war, als am Tempel von Aegina. Darin aber zeigt sich ja grade der grösste Künstler, dass er das Gesetz befolgt, nicht so, dass er es als strenge, beengende Fessel empfände, sondern als ob es freiwillig und von selber, zwanglos und mühelos sich erfüllte.

Weshalb grade die beleuchteten Theile der Giebelskulptur über die Triglyphen, die beschatteten über die Metopen fallen, hat Lloyd bereits angedeutet. Auf unserer Tafel liess es sich leider nicht andeuten. Man denke sich die viereckigen Felder der Metopen mit Hautreliefgruppen ausgefüllt, welche in grosser Abwechslung der Darstellungen und mit sehr kräftigen Wirkungen von Schatten und Licht zwischen den gleichförmig eingekerbten Triglyphen vorsprangen. Diese letzteren sind die Stützen des Gesimses; es ist daher nur natürlich, dass sie dem Auge auch als die Träger der leuchtendsten, also am meisten hervortretenden Theile der Giebelgruppe erscheinen. Die Metopen dagegen bilden durch ihren reichen, scharf beleuchteten Figurenschmuck das Complement der dunkleren, leereren, mehr zurückweichenden Partien des Giebels. Ueberall tritt der Zusammenhang des gesammten Bauwerkes nebst seinem plastischen Schmucke hervor. Auch dieser steht unter dem Einfluss des architektonischen Gesetzes, aber je weiter nach oben, desto freier regt sich das Recht des Lebenden, des Figürlichen. Was in den Metopen noch eingeengt und eingezwängt zwischen die regelmässig wiederkehrenden Triglyphen erscheint, das breitet sich darüber im Giebeldreieck in scheinbar vollkommener Freiheit aus, wie die reiche, vom Winde bewegte Laubkrone über dem graden, unbeweglichen Stamme des Baumes. —

Mehrfach habe ich die äginetischen Giebel zur Vergleichung herbeigezogen. Heute zweifeln wohl nur Wenige mehr, dass wir in ihnen Werke aus der Zeit unmittelbar nach den Perserkriegen vor uns haben, aus jener Zeit, welche für Attika durch die Gruppe der Tyrannenmörder mit ihrer in abgewogenen Contrasten sich bewegenden, überall noch Fessel und Hemmung ver-

rathenden Symmetrie vertreten ist. Etwa vierzig Jahre später war der Parthenon vollendet. Ist es Phidias Genie, dem zuerst die besprochenen Belebungen starrer Regel verdankt werden? Das ist eine Frage, die sich nothwendig aufdrängt. Eine vollkommen sichere Antwort erlaubt der so lückenhaft überlieferte Stoff nicht, doch glaube ich nicht zu irren, wenn ich einen Theil des Verdienstes von dem Meister des Parthenon auf Polygnotos übertrage.

Welcker ist meines Wissens der Erste, welcher die Vermuthung aussprach, Polygnot möge auf Phidias grossen Einfluss gehabt haben [15]). Ich halte diese Vermuthung, auf welche ich im Verlaufe kunstgeschichtlicher Studien ebenfalls gekommen war, aus äusseren und inneren Gründen für höchst wahrscheinlich. Phidias war anfangs Maler; sein erstes grosses Skulpturwerk war für Delphi bestimmt, wo Polygnot etwa um die gleiche Zeit seine weltberühmten Wandgemälde in der Lesche der Knidier schuf; beide Künstler waren gemeinsam für den Tempel der Athena Areia in Plataä, das Siegesdenkmal der grossen Schlacht, thätig; beide waren auch für Kimon beschäftigt, das neu erstehende Athen mit Erinnerungen an die Perserkriege zu schmücken. Aber während Phidias delphische Gruppe noch ganz an die Art der älteren Künstler erinnert und den Anfänger zu verrathen scheint, leistet Polygnot dort bereits das Höchste und gibt sich als den gereifteren Meister kund. In meinem Werke über den Parthenon glaube ich nachgewiesen zu haben, dass die Metopenreihen dieses Tempels den Giganten-, Kentauren-, Amazonenkampf und die Einnahme Troias darstellten; vielleicht hat auf diese Auswahl zum Theil auch Polygnot mit seinen Lieblingsthemen Einfluss gehabt.

Schon oben deutete ich auf die Fünftheiligkeit der delphischen Gemälde Polygnots, welche uns ja aus Pausanias Schilderung (*10*, 25 ff.) ziemlich genau bekannt sind, als auf eine Analogie zur Composition der Parthenonsgiebel hin. Für die ‚Zerstörung von Ilios‘ ist dies nach Welckers Untersuchungen [16]) mit den nachträglichen und meist berechtigten Abänderungsvorschlägen von Watkiss Lloyd [17]) nicht schwer nachzuweisen. Troia selbst, die Eidscene und der allein noch mordende Neoptolemos bilden, über einander gereiht, die Mitte. Der Hütte des Menelaos nebst seinem Schiffe auf dem einen Flügel entspricht auf der andern Seite Antenors Haus mit den zur Abreise rüstenden Sklaven. Dazwischen als ‚Seitengruppen‘ auf griechischer Seite die Gruppen Gefangener und

15) Alte Denkm. III S. 182. Vgl. O. Jahn aus der Alterthumswiss. S. 150.

16) Abhandl. der Berl. Akad. 1848 = kleine Schriften V S. 63 ff.

17) *Museum of class. antiq.* I S. 44 ff.

Befreiter, auf troischer hingestreckte Leichen und flüchtige Bedrohte. Die Symmetrie der Gesammtanordnung ist ganz unverkennbar, ebenso aber auch das Misverhältnis zwischen den beiden Seitengruppen, der reichen Vorführung der Sieger im Glanze des Triumphes und der Verödung auf Seiten der unterlegenen Städter. Denn es kann nicht wohl gelingen, die paar Todten und sonstigen Figuren der troischen Seite auf einen ebenso grossen Raum zu zerstreuen, wie wir ihn für die figurenreichen Gruppen der griechischen Seite annehmen müssen, ohne dass sich mehr als eine bloss äusserliche Raumgleichheit, nicht aber ein wirkliches Gleichgewicht erreichen liesse: immer würde die Leere der Ueberfülle entsprechen sollen. Ein Schema wird dies klar machen:

Antenors Abreise	16 Todte und Verfolgte	Troia, Pferd, Epeios, Eidabnahme Neoptolemos	7 Gruppen mit 27 Figuren	Menelaos Aufbruch

Ich glaube daher, dass wir auch hier wie am Westgiebel des Parthenon eine Asymmetrie, eine Verschiebung des Centrums anzunehmen haben, wenn wir auch weder die einzelnen Modalitäten der Verschiebung verfolgen, noch den zwingenden äusseren Grund derselben angeben können.

Etwas verwickelter ist die Frage hinsichtlich der sog. Nekyia, des ‚Odysseus im Hades‘, eines Bildes, dessen Untersuchung meines Erachtens noch keineswegs für abgeschlossen gelten kann. Brunn [18]) hat bereits auf einen Umstand hingewiesen, der auch mir sich aufgedrängt hat, dass nämlich die Horizontalstreifen unmöglich so strikt durchgeführt werden dürfen, wie dies mit Müllers Zustimmung und nach Welckers Angabe von Riepenhausen geschehen ist, sondern vielmehr durch Zwischenstufen verbunden werden müssen. Noch wichtiger aber ist es, die Hauptmassen der Composition von einander zu trennen und ihnen ihre Stelle anzuweisen. Hier mögen einige Andeutungen genügen.

Pausanias Beschreibung beginnt auf dem linken Flügel mit Charons Kahn, in welchem Tellis und Kleoböa fahren, letztere die Stifterin der Demeterweihen auf Polygnots Heimatsinsel Thasos und als solche gekennzeichnet. Diese Einführungsgruppe wird von einer Anzahl von Figuren und Gruppen allgemeiner Art umgeben, welche gewissermassen als Vorbereitung auf die specifisch poly-

18) Gesch. der griech. Künstler II S. 35.

gnotischen Gruppen der Hauptdarstellung gelten können. Am rechten Flügel lässt sich eine ähnliche Endgruppe erkennen, Sisyphos, die vier als Uneingeweihte (ἀμύητοι) bezeichneten Danaiden und Tantalos, die stäts wiederkehrenden Büssertypen des Hades; auch mag schon hier darauf hingewiesen werden, dass neben den ἀμύητοι am Fasse noch zwei weitere γυναῖκες οὐ μεμυημέναι erscheinen. Kann es ein Zufall sein, dass an den beiden Enden die Mysterien so bedeutsam hervortreten? die Mysterien, von denen Polygnots grosser Zeitgenosse singt:

ὦ τρισόλβιοι
κεῖνοι βροτῶν, οἳ ταῦτα δερχθέντες τέλη
μόλωσ' ἐς Ἅιδου· τοῖσδε γὰρ μόνοις ἐκεῖ
ζῆν ἔστι, τοῖς δ' ἄλλοισι πάντ' ἐκεῖ κακά.

Unmöglich. Suchen wir aber in dem ganzen übrigen Bilde nach einer weiteren Spur von Weihen, so finden wir sie nur allein in Orpheus. So weit theile ich die freilich von Welcker und O. Jahn bekämpfte Ansicht K. O. Müllers [19], und ich glaube, dass die unbestreitbare Symmetrie rings um die Orpheusgruppe in dieser einen Mittelpunkt nicht verkennen lässt. Orpheus selber mit Promedon, Schedios, Pelias und Thamyris bilden die Mitte, links davon die griechischen, rechts die troischen Helden; über jenen Phokos und Iaseus, über diesen Marsyas und Olympos, zwei einander deutlich entsprechende Gruppen, die vermuthlich neben den Zweigen der Pappel, unter welcher Orpheus sass, symmetrisch angebracht waren. Dies alles ist bei Pausanias nicht zu misdeuten. Wenn er nun von der breiten Griechengruppe zur schmalen, dem Baume vermuthlich näher stehenden Phokosgruppe (ὑπὲρ αὐτοὺς) aufsteigt und weiter ‚über diesen‘ (ὑπὲρ τούτους) Mära nebst Aktäon und seiner Mutter nennt — wiederum deutliche Gegenstücke, da beide in ähnliche Collisionen mit Artemis gerathen sind — so ist es gewis keine ungerechtfertigte Vermuthung, Pausanias sei in schräger Richtung emporgestiegen, so dass also die letztbesprochenen Figuren etwa über der Pappel Platz fänden. Neben Aktäon (ἐφεξῆς τῷ Ἀκταίωνι) war die Gruppe der Feinde des Odysseus, jenseits Märas deren Verwandte Antikleia nebst Odysseus Tiresias und Elpenor an der Grube, ebenfalls in klarer Entsprechung. Danach war die Anordnung dieser Partie des Gemäldes folgende:

19) Müller kleine deutsche Schriften I S. 401 f. O. Jahn Gemälde des Polygnotos S. 40 f. Welcker S. 61 f. = 127 f.

Odysseusgruppe	Mära		Aktäon	Odysseus Feinde
	Phokos und Iaseus	Pappel	Olympos und Marsyas	
Griechenhelden		Orpheusgruppe		Troerhelden

Kann nun dieser in seiner strengen Symmetrie so hervorstechende und zum geistigen Mittelpunkt des Ganzen so wohl geeignete Gruppencomplex auch äusserlich betrachtet das Centrum des ganzen Gemäldes bilden? Dies muss verneint werden. Denn rechts von den Feinden des Odysseus, zwischen diesen und Sisyphos, erscheint nur noch eine Gruppe dreier Frauen, Kallisto, Pero und Nomia, und darunter die beiden schon genannten ‚uneingeweihten' Weiber. Der ersten Gruppe würden links von der Odysseusgruppe einigermassen die durch Oknos von Odysseus getrennten beiden Gefährten desselben mit den zum Opfer bestimmten Widdern entsprechen. Aber darunter breitete sich, der Hauptsache nach in zwei Reihen über einander, jener grosse Gruppencomplex aus, in welchem Polygnot seine Meisterschaft als Charakterzeichner bewährt hatte. Die gottgeliebten Töchter des Pandareos, Klytie und Kameiro, in kindlicher Unschuld mit Astragalen spielend, und in ihrer Nähe die am Hades frevelnden Freunde Theseus und Peirithus stehen in bedeutsamem Gegensatz der Mitte nahe, zwischen der Odysseusgruppe und den Griechenhelden. An sie schliessen sich, ebenfalls noch unterhalb der Odysseusgruppe, Tyro und Eriphyle an, die treulosen Gattinnen, sodann Ariadne und Phädra in der Schaukel, die Vertreterinnen von Liebes Lust und Leid, endlich unterhalb der beiden Odysseusgefährten die beiden Heldenmütter Auge und Iphimedeia. Die untere Reihe bilden nahe den Pandareostöchtern die Nebenbuhlerinnen Prokris und Klymene mit der verlassenen Heraklesgattin Megara im Hintergrunde, und die Freundinnen Chloris und Thyia, eine der andern in den Schoss geschmiegt. Diese Reihe kleiner, meist nur aus zwei Figuren bestehender Gruppen braucht nun keineswegs räumlich sehr ausgedehnt gedacht zu werden, hat aber jedenfalls kein gehöriges Gegengewicht an den wenigen Figuren der gegenüberliegenden Seite, noch weniger als dies bei der ‚Zerstörung von Ilios' mit der so ähnlichen Frauengruppe gegenüber den Todten der Fall war. Dennoch glaube ich, dass es eher angeht, den vorher besprochenen Gruppencomplex um Orpheus als Mittelgruppe zu betrachten, diesem die beiden ungleichen ‚Seitengruppen' und diesen die Endgruppen anzuschliessen, als etwa Odysseus an der Grube als

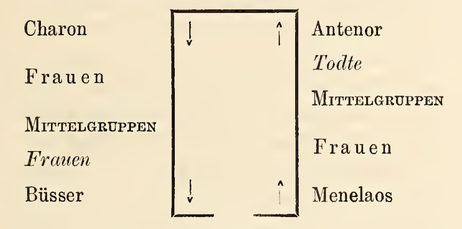
Mittelpunkt hinzustellen, wo dann eine auch nur halbwegs genügende Symmetrie nicht mehr nachweisbar sein würde. Ueberdies wäre es bei dieser Annahme doch sehr auffallend, Odysseus im obersten Theile des Gemäldes zu finden. Dies erklärt sich dagegen gut, wenn die Odysseusgruppe nicht sowohl Mittelpunkt, sondern gleichsam Hintergrund der ganzen Schilderung ist, ähnlich wie auf dem andern Bilde die an gleicher Stelle angebrachte Ἴλιος περθομένη so zu sagen den Titel und Hintergrund des Gemäldes abgibt. Die räumliche Mitte dürfte etwa eine Linie bilden, welche durch Phokos und Iaseus hindurchgehend die Orpheusgruppe links, die Odysseusgruppe rechts liesse. Also auch hier eine Verschiebung des Centrums. Die wahrscheinliche Anordnung mag noch einmal durch ein Schema erläutert werden, in welchem die Figurenzahl hinzugefügt ist.

Dämonen,	Eurylochos 2, Oknos 2	ODYSSEUS 4, *Mära* 1, *Aktäon* 2, OD.S FEINDE 5	Pero 3	Sisyphos
Missethäter	Auge 2, Ariadne 2, Tyro 2, Theseus 2	*Phokos* 2, *Olympos* 2	ἀμύητοι 2	Danaiden
u. Charon	Chloris 2, Prokris 2, Kameiro 2	GRIECHEN 5, *ORPHEUS* 5, TROERHELDEN 5+1		Tantalos

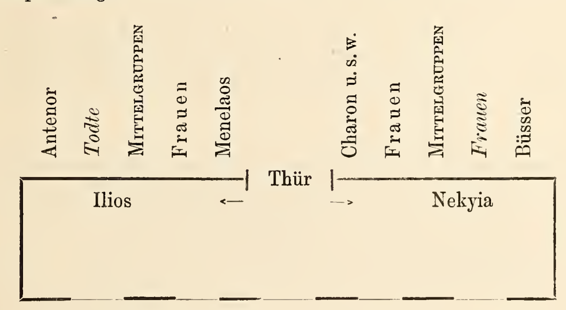
Wenn die vorgeschlagene Anordnung [20]) das Richtige trifft, so ist die allgemeine Aehnlichkeit in der Composition beider Gemälde mit Einschluss der unsymmetrischen ‚Seitengruppen' augenfällig. Dabei ist es beachtenswerth, dass das Centrum bei dem troischen Bilde nach links, bei der Nekyia nach rechts hinübergerückt erscheint. Es liegt daher nahe, hierin eine Absicht, eine Rücksicht auf räumliche Entsprechung beider Gemälde zu vermuthen. Man kann sich die Sache auf doppelte Weise denken, wenn man sich der Worte des Periegeten erinnert, dass ἐς τοῦτο οὖν ἐσελθόντι τὸ οἴκημα τὸ μὲν σύμπαν τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γραφῆς Ἴλιός τέ ἐστιν ἑαλωκυῖα καὶ ἀπόπλους ὁ Ἑλλήνων, und weiter: τὸ δὲ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς, τὸ ἐξ ἀριστερᾶς χειρός, ἔστιν Ὀδυσσεὺς καταβεβηκὼς ἐς τὸν Ἅιδην ὀνομαζόμενον κ. τ. λ. Entweder waren die beiden Bilder, wie man gewöhnlich annimmt, auf den gegenüberstehenden Wänden des Saales angebracht, während die Thür sich an der Zwischenwand befand. In einem solchen Falle muss man, wie Welcker im Texte (S. 37 = 101 f.) richtig, wenn auch in Widerspruch mit seiner Tafel, bemerkt, nach Pausanias steter Gewohnheit annehmen, dass er nach vollendeter

20) Da sich wenigstens die linke ‚Seitengruppe' zu gutem Theil zwischen die Odysseusgruppe und die Griechen hineinschiebt, so kann man auch das Centrum auf die oben cursiv gedruckten Namen beschränken, wodurch die Ungleichheit der nunmehr vergrösserten ‚Seitengruppen' weniger augenfällig wird.

Periegese des ersten Bildes nicht zur Eingangsthür zurückgieng, sondern das zweite Bild am inneren Ende des Saales zu beschreiben begann. Demnach würden sich die Bilder folgendermassen vertheilen:



Ein Blick lehrt, dass alle Symmetrie zerstört ist, dass die ausführlicheren ‚Seitengruppen' den minder ausgedehnten gegenüberstehen und dadurch auch die Mittelgruppen verschoben sind. Alle Schwierigkeit löst sich dagegen auf das Einfachste bei der Annahme, dass die Bilder beide an der Eingangswand, zu beiden Seiten der Thür angebracht waren [21]). Wir erhalten dann folgende genaue Entsprechung:



Pausanias wandte sich nach seinem Eintritt rechtshin, nachher wieder von der Thür aus nach links. Die Felsen des Sisyphos und Tantalos nehmen

21) Ob wir die Ausdrücke τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γραφῆς und τὸ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς dafür in Anschlag bringen dürfen, ist mir zweifelhaft. Beim Theseion und der sog. Pinakothek der Propyläen erwähnt Pausanias γραφάς (*1*, 17, 2 ff. 26, 6 f.), bei der Poikile dagegen spricht er vom letzten der vier grossen Gemälde als τελευταῖον τῆς γραφῆς (*1*, 15, 4), obschon die Vertheilung aller vier Bilder an der einen Hauptwand, wenn auch nicht unmöglich, so doch kaum sehr wahrscheinlich ist.

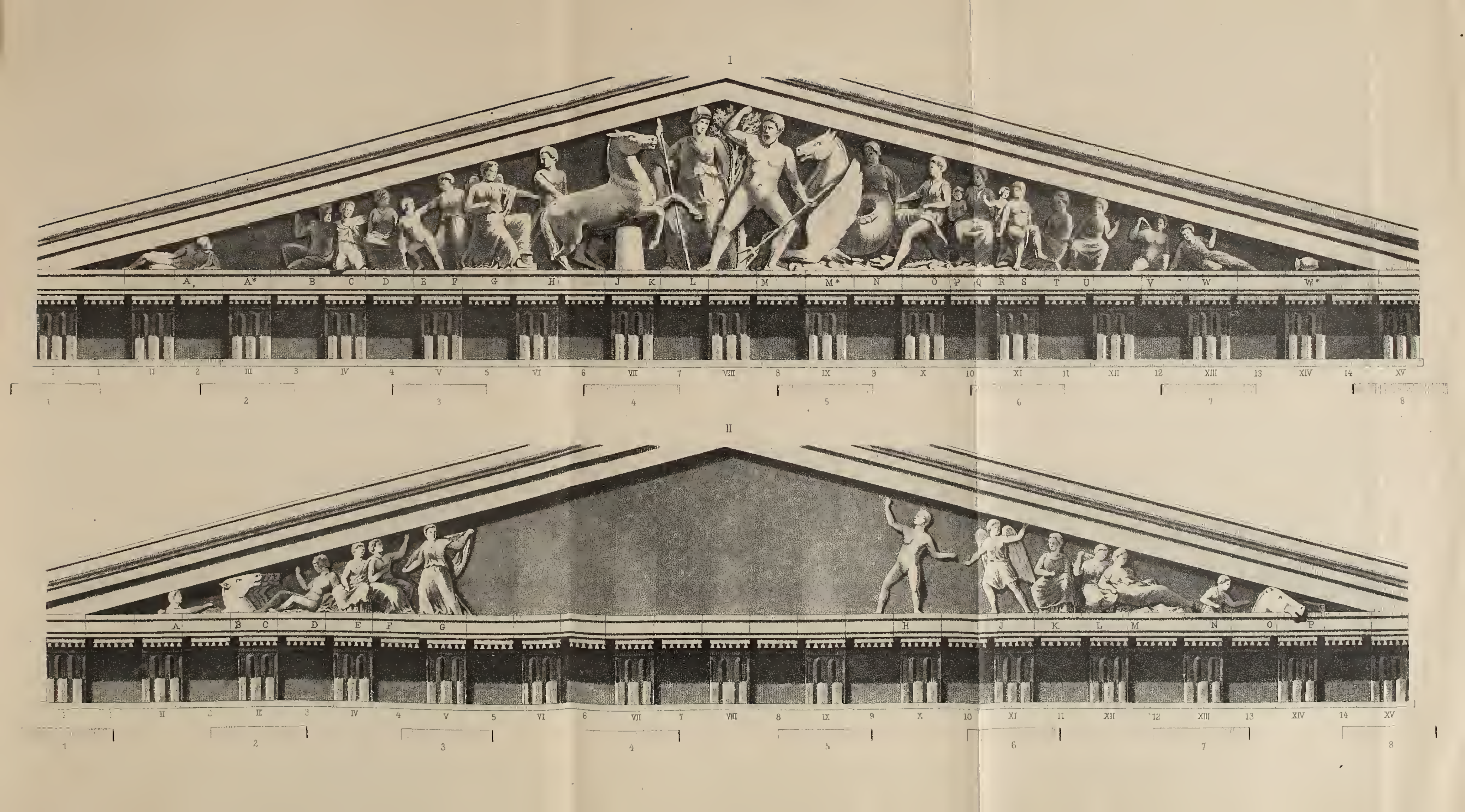
ebenso zweckmässig die Ecke ein, wie Charons Nachen, also der Eingang in den Hades, der Thür zunächst gelegt worden ist. Beide Gemälde bilden mit einander ein Ganzes von fast vollkommener Symmetrie und Entsprechung der einzelnen Theile; man vergleiche namentlich Charons Kahn und Phrontis Schiff und die beiden grossen Frauengruppen. Wer sich aber weiter das Lokal von Delphi mit seinen schmalen, über einander emporsteigenden Terrassenstreifen vergegenwärtigt, gegen Norden durch die blendenden Steilfelsen des Parnass versperrt, gegen Süden rasch zum Pleistosthale abfallend, der wird eine solche nordwärts geschlossene, nach Süden sich öffnende Halle, die von hier den Gemälden das Licht zuführt, gewis nicht ungeeignet für Delphi finden [22]. Ob nun auch die Verschiebung der Mittelgruppen aus dem räumlichen Centrum der Wand in baulichen Einrichtungen (z. B. breiten Wandvorsprüngen in den Ecken) oder in Zufälligkeiten der Beleuchtung (z. B. ungleicher Vertheilung von Fenstern in der Südwand, wie bei der ‚Pinakothek' der Propyläen) ihren Grund hatte, darüber lässt sich nichts Bestimmteres vermuthen. —

Kehren wir noch einmal von Polygnot zu Phidias zurück. An den delphischen Gemälden, die Phidias ohne Zweifel kannte, wenn er sie nicht gar unter seinen Augen entstehen sah, hatte er die Gesetze grosser Compositionen, wie sie die griechische Welt hier zum erstenmale erblickte, kennen lernen und studieren können. Wie man einem gegebenen Raum die Bedingungen der Anordnung entlocken, wie man die Strenge des Schemas gehörigen Ortes durch Ab-

22) Bekanntlich hat Ulrichs Reisen und Forschungen I S. 107 einen Rest der Lesche in dem ‚schönen steinernen Fussboden' eines Heumagazines oberhalb des Tempelbrunnens Kassotis wiederzufinden geglaubt. Die Lage auf steil ansteigendem Terrain und die Richtung der Halle (s. den Plan ebenda Taf. 1) würden mit meiner Vermuthung übereinstimmen. Ich will nun freilich nicht verhehlen, dass mir bei einem Besuche jenes Heumagazines im Jahre 1860 die Reste des Fussbodens recht geringfügig und unansehnlich erschienen; allein ganz unabhängig davon ist die Lage der Lesche im Allgemeinen durch die von Ulrich mit der Kassotis richtig identificierte höchst malerische βρύσις τοῦ ἁγίου Νικολάου genügend bestimmt. So mag denn auch noch folgende Notiz aus meinem Tagebuche hier Platz finden: ‚Man geniesst von hier eine Aussicht, so gut sie eben Delphi bieten kann. Die ziemlich formlosen, steilen und nur mit niedrigem Gestrüpp bedeckten Abhänge der Kirphis jenseits der Schlucht schliessen das Bild gegen Süden nicht eigentlich malerisch ab. Das Thal hebt sich stark gegen Osten, bis es von der schroffen, östlich über Delphi aufsteigenden, graubraunen Wand des Phlempúkos (einer der Phädriaden) verdeckt wird. Einst kam nun der Blick auf die Quelle und den Lorberhain — der letzte Lorberbaum ist 1849 erfroren —, auf den glänzenden Tempel mit seinem reichgefüllten Peribolos und auf die rasch sich senkenden Stufenreihen der theaterartig angelegten Unterstadt hinzu — einen besseren Ausblick bot schwerlich irgend ein Punkt in dem engen und kahlen Thalkessel der Πυθὼ πετρήεσσα.' Vgl. auch Welckers Tagebuch einer griech. Reise II S. 74 f.

weichungen mildern und beleben könne, wie überall der Inhalt, der Gedanke sich seine eignen Formen suche und eine Menge feinerer Beziehungen durch Nebenordnung oder Gegenüberstellung enthülle, das sah er hier. Und wie er es anwandte, zeigt uns der Parthenon: was Brunn (Künstlergesch. II S. 35 f.) von Polygnot bemerkt, passt genau ebenso auf Phidias. Noch ein Zweites konnte er von Polygnot lernen. Neben der Composition war es hauptsächlich die Charakterzeichnung, in welcher Polygnot unbestrittener Meister war; vor Allem trat dies in zahlreichen Frauengruppen hervor, deren Reiz er durch feine Gewandbehandlung zu heben wuste. Wem fallen da nicht die köstlichen Frauengruppen des Ostgiebels vom Parthenon mit ihren wunderbaren Gewändern oder die feine Charakteristik der einzelnen Gruppen am Westgiebel ein? Der Schüler übertraf aber noch den Meister, indem er die gleiche Tiefe und Fülle der Charakteristik auf die Darstellung der Götter übertrug und, der erste unter den griechischen Bildhauern, nicht wie der hochbegabte Myron bei virtuoser Wiedergabe pulsierenden Lebens oder wie sein andrer Mitschüler Polyklet, der geistloseste der ‚grossen' griechischen Künstler, bei äusserlich vollendeten Normalfiguren stehen blieb, sondern gleich Homer den Hellenen ihre Götter schuf, d. h. aus tiefster Begeisterung und innerlichster Anschauung heraus in wirklich würdiger, ihrem Wesen entsprechender Weise vor Augen stellte. Ja selbst auf dem eigensten Felde scheint Phidias den Polygnot geschlagen zu haben. Denn während bei dem Maler die Farbenwirkung entschieden hinter der Zeichnung zurücktrat, ist es grade die malerische Wirkung, welche uns in den phidiasschen Compositionen der Parthenonsgiebel so auffallend entgegentrat. Mag daher auch Polygnot der Ruhm zuerkannt werden, der Bahnbrecher gewesen zu sein auf neuen bis dahin kaum betretenen Gebieten: die vollkommenere Durchbildung, die feinere Entwicklung der Principien und die Steigerung der Aufgaben gehört dem Phidias, und wenn Welcker jenen nicht unpassend mit Aeschylos verglichen hat, so darf man Phidias in ähnlichem Sinne dem Sophokles an die Seite stellen, ἀμφότεροι γὰρ ἄκρον.





I
A
A*
B
C
D
E
F
G
H
J
K
L
M
M*
N
O
P
Q
R
S
T
U
V
W
W*
II
A
B
C
D
E
F
G
H
J
K
L
M
N
O
P

